Die Höhe der Breite

Einbrüche des Populären in der Musik Nicolaus A. Hubers seit 1990
von Hannes Seidl

Die Musik Nicolaus A. Hubers steht der Popkultur distanziert bis fremd gegenüber. Seine Kompositionen lassen sich in der Tradition des seriellen Parameterdenkens sowie des politischen Denkens Hanns Eislers, Bertold Brechts und Luigi Nonos einordnen. Umso stärker ist die kontrastierende Wirkung, wenn akustische oder visuelle Fremdkörper aus der Popkultur plötzlich in seinen Kompositionen auftauchen. Seit Anfang der 90er Jahre hat Huber immer wieder solche Einbrüche in seine Kompositionen integriert, sei es, dass ein Kitschobjekt auf der Bühne gestreichelt wird, ein Jogger die Bühne überquert oder ein Popsample mit voller Lautstärke in den Raum eingespielt wird.

Um dem Verständnis dieser Einbrüche näher zu kommen hilft es, die Musik Hubers als Metamusik oder als *Musik der Beobachtung 3. oder höherer Ordnung* zu betrachten. Musik der Beobachtung 1. Ordnung stellt nach Norbert Bolz, dessen Einordnung ich hier übernehme, direkten Ausdruck subjektiver Gefühle oder Stimulans zur Erzeugung von Emotionen im Publikum dar. Nach Norbert Bolz „markieren Begriffe wie Echtheit und Spontaneität den Wunsch nach Beobachtungen 1. Ordnung."[1] Diesem lässt sich der Wunsch nach Authentizität hinzufügen. Die Reflexion dieser Ebene, das Betrachten der Wünsche bezeichnet die Beobachtung 2. Ordnung. Auf dieser Ebene operiert z.B. die Werbeindustrie: Plakate und Spots werden auf die Wünsche des Zielpublikums ausgerichtet. Der Geschmack des Designers ist unerheblich, wichtig ist lediglich eine möglichst hohe Massenwirksamkeit der Werbung. In der bildenden Kunst hat vor allem Marcel Duchamp die Reflexion noch einen Schritt weiter geführt, in dem er nicht nur seine eigene Beobachtung beobachtete, sondern die Rahmenbedingungen des künstlerischen Reflektierens vor allem durch seine Ready-mades in den Vordergrund brachte. „Der Künstler beobachtet, wie (die Kunstwelt) Kunstwerke beobachte(t), die sie für Beobachtungen 1.Ordnung hält."[2]

Es ist bezeichnend, dass Huber sich in seinen Stücken seit 1990 mit drei bildenden Künstlern beschäftigt hat, die genau diese Reflexionsebene auf jeweils unterschiedliche Weise in ihren Werken verhandeln: Marcel Duchamp („Covered with music", „Rose Selavy"), Jeff Koons („Solo mit Koons Stück") und Andy Warhol („To ‚Marilyn Six Pack'").

Einbruch der Kulturindustrie - Rose Selavy

Der Titel des Stücks „Rose Selavy" von 2000 bezieht sich auf ein Pseudonym/ Alter Ego von Duchamp. Erstmals erschien der Name auf einem Portrait Duchamps von Man Ray, das ihn als Frau verkleidet zeigt. Das Bild ist von

Duchamp mit „Rrose [!] Selavy" signiert (lesbar als Eros c´est la vie). In Takt. 15 (ca. 30" nachdem das Stück begonnen hat) wird eine acht Sekunden dauernde Zuspielung eines Popmusikstücks aus den neunziger Jahren von CD mit extrem hoher Lautstärke in den Konzertsaal eingespielt, die den bisherigen Verlauf des Stückes abrupt unterbricht. Die Störung wurde auf drei Ebenen komponiert. Zunächst ist die Lautstärke des Samples im Verhältnis zum vorher Gehörten zerstörerisch. Aber vor allem das Fading ist ganz im Sinne eines Einbruchs komponiert: Der Klang wird unabhängig von seiner inneren Struktur schnell ein- und wieder ausgefadet, das Fade geht nicht auf die gefadete Musik ein. Im Unterschied zu einem Crescendo belebt das Fading den Klang nicht, es betont vielmehr die Unabhängigkeit von Lautstärke und Lautheit (Intensität) des Klanges, da die Energie des Fades sich nicht auf den Klang überträgt.[3] Zudem kommt noch eine mikrotonale Verstimmung der Zuspielung im Verhältnis zum Ensemble hinzu, die durch die nachfolgende Quarte *e – a* von Klarinette, Horn, Klavier und Kontrabass deutlich hörbar gemacht wird. Rückwirkend klingt der in sich tonale Popmusikausschnitt verstimmt, die Zuspielung wird durch Versetzung in eine neue Klangumgebung und durch eine neue Lautstärkebehandlung dekonstruiert.

Der Einbruch einer fremden Musik aus der Konserve erinnert zunächst an die „Radio music" - Stücke von John Cage. Im Unterschied zu Cage hat Huber aber einen bestimmten Klang vorgeschrieben, der im urbanen Umfeld überall als Hintergrundmusik – gleichsam die Grundierung unserer derzeitigen klanglichen Erfahrung – begegnen könnte. Durch die zunehmend kommerzielle Nutzung und Entdemokratisierung des öffentlichen Raums scheint es kaum möglich, sich dieser grundlegenden musikalischen Erfahrungen zu entziehen. Hintergrundmusik ist Teil unseres natürlichen Umfeldes. Die hierfür verwendeten Musikstücke werden durch ihre permanente Anwesenheit schnell entwertet, durch neue Stücke ersetzt und so in einen zirkulären Prozess von Natur und Kultur eingegliedert, sie werden „naturalisierte Musikgeschichte"[4], Hintergrundgeräusch. Indem Huber exemplarisch ein Musikstück aus dieser für seine Musik fremden Klangwelt als aggressiven Einbruch integriert, wird die klangliche Grundierung bewusst hervorgeholt. Sie situiert den Ensembleklang durch Gegenüberstellung in einen sozialen Kontext. Durch das Aufeinanderprallen der verschiedenen Klänge werden ihre unterschiedlichen sozialen Räume deutlich: der privatisierte, öffentliche Raum auf der einen, der bürgerliche Konzertraum auf der anderen Seite.

Durch den Einbruch des klanglich wie sozial neuen Raums in "Rose Selavy" verändert sich die Wahrnehmung des weiteren Verlaufs, obwohl das klangliche Material im Stück nach der Zuspielung eine direkte Fortführung des Anfänglichen ist. Der Nachklang der Zuspielung bleibt als Grundierung, als Hintergrund des weiteren musikalischen Geschehens bestehen.

Kinobesuch – Fress-Coda

Der Einbruch in "Rose Selavy" ist nicht nur der eines sozialen Raums in einen anderen, sondern auch der Einbruch eines klanglichen Raums - des Lautsprecherraums - in einen anderen, den Konzertsaal. Hubers Musik findet bis auf wenige Ausnahmen[5] im geschützten Raum der bürgerlichen Konzertsituation statt. Nur dadurch ist es ihm möglich, den privatisierten und von ökonomischen Interessen durchdrungenen, öffentlichen Raum in seine Musik eindringen zu lassen, und als Grundierung unserer Musikwahrnehmung bewusst zu machen.

In dem Stück „Ach, das Erhabene ... (G. Benn) betäubte Fragmente" für 2 verschränkte Chöre von 1999 gibt es eine andere Art des Einbruchs eines neuen Raumes auf klanglicher und sozialer Ebene. Am Ende des Stücks gibt es eine „Fress-Coda" ad libitum: Zunächst soll ein Darsteller, der während der ganzen Aufführung des Chorstückes auf der Bühne vor einem Tisch mit verschiedenen Speisen saß, 20 – 40 lang „unmanierlich, schlingend, „kreatürlich", geräuschhaft (ungefähr *forte*+ – *fortissimo*) ESSEN."[6] Im Anschluss sollen 5 – 6 Personen, die asymmetrisch im Publikum verteilt sind, Popcorn oder ähnliches „ruhig" und „ungerührt KAUEN"[7]. Der Aktionsradius, der für das bisherige Stück auf die Bühne beschränkt blieb, wird auf den Zuschauerraum erweitert. Zusätzlich wird eine Konvention des bürgerlichen Konzertbetriebs - während einer Aufführung ruhig zu sein und schon gar nicht zu essen - empfindlich gestört und missachtet. Der Popcorn verzehrende Nachbar ist einem aus einem anderen sozialen Raum bekannt – dem Kino. Der Einbruch eines neuen klanglichen und sozialen Raumes ist gleichzeitig eine Erweiterung des Chorstückes. Die musikalisch klar definierten Aktionen der Esser im Raum[8] sind thematisch verbunden mit dem Esser auf der Bühne, der wiederum als Veranschaulichung zuvor gesungener Texte von Benn wirkt.

Jogger und Hinterhof - Music on Canvas

In „Music on Canvas" für Ensemble, CD-Zuspielungen und einen Jogger von 2002 gibt es ebenfalls Einbrüche fremder Räume. Zunächst durch einen Jogger, der die Bühne in schnellen Schritten überquert, und später durch die Zuspielung einer aufgenommenen Menschenmenge, spielende Kinder, lautes und unverständliches Gerede. Der Lärm ist nicht genauer spezifizierbar, es könnte der Klang eines Hinterhofs sein oder der eines öffentlichen Platzes. Es scheint auf jeden Fall kein beabsichtigtes Treffen zu einem bestimmten Zweck. Die Gemeinsamkeit der zu hörenden Menschen ist der Ort. Es scheint die lärmende aber „schweigende Mehrheit" Beaudrilliards zu sein, die Huber an anderer Stelle zitiert[9], die Menge, die hinnimmt, sich nicht äußert und allem gleichgültig gegenüber steht. Die Zuspielung wird - wie auch die Hintergrundmusik in „"Rose Selavy"" – ein- und wieder ausgefaded. Sie bricht in den bürgerlichen

Konzertraum ein und verschwindet wieder. Sie hat dem Klang des Ensembles nichts entgegenzusetzen. Sobald der Klang der Menge verschwunden ist, wird der reale Konzertraum, in dem die Musiker und Zuhörer sitzen in seiner klanglichen und sozialen Dimension deutlich. Durch das zweifache Eindringen eines sozialen und eines akustischen (Lautsprecher-) Raums in den Konzertsaal werden - wie schon in „Rose Selavy" – die sozialen und physischen Eigenschaften des Konzertsaals in Differenz zum Lautsprecherraum hervorgehoben. Ist der Lautsprecher für Unterhaltungsmusik noch das nahe liegende Medium, wird durch die Zuspielung eines Außenraumes durch einen Lautsprecher der Klang noch stärker von seiner Herkunft distanziert, er wird zeichenhafter.

Kitsch im Privatraum – „Solo mit Koonsstück"

In „Solo mit Koonsstück" für Tuba, Zuspiel CD und Plüschtier aus dem Jahr 2000 geht Huber noch einen Schritt weiter. Der im Titel genannte Künstler Jeff Koons, der von Norbert Bolz als „die Inkarnation des Kult-Marketings"[10] bezeichnet worden ist, wurde in den 80er Jahren durch seine Skulpturen und Bilder bekannt, in denen er Kitschobjekte oft mit technisch hohem Aufwand in Kunstwerke verarbeitete, wie z.B. sein „Rabbit", oder „Puppy". Durch diese Skulpturen erzeugt Koons nach Thomas Zaunschirn „eine neue Ebene der Diskussion, in welcher der Eingeweihte die (...) Diskrepanz von hoher Qualität und schlechtem Geschmack als innovative Provokation, als dekadent-ästhetizistischen Tabubruch zu genießen lernt."[11] Koons benutzt Objekte, von denen er weiß, dass sie aus dem Bereich der Nicht-Kunst stammen und von denen er annimmt, dass ihre Vertrautheit außerhalb der Kunstwelt größtmögliche Akzeptanz erreicht – Kitsch. In dem diese entstandenen Motive durch materielle Veredelung (z.B. Verchromung, Nachbildung eines Plastikhasen aus rostfreiem Edelstahl), Vergrößerung und – was noch wichtiger ist – durch Limitierung der Auflage in den Bereich der Kunst eingeführt werden, thematisiert Koons - wie vor ihm Duchamp - die Reflektion von Kunst, ihre eigene Definition.

In Zeile 24 der Partitur von „Solo mit Koonsstück" wird der Tubist angewiesen, ein kleines Plüschtier im sechsfachen Piano für ca. 11 Sekunden zu streicheln[12]. Es ist deutlich, dass dieser Vorgang weder eine private Sentimentalität des Komponisten noch innerer Ausdruck des Tubisten sein soll, sondern durch die Benennung ein Verweis auf einen die Technik der Reflexion über Kunst von Koons ist. Durch die Benennung „Koonsstück" ist das Plüschtier ein Objekt geworden, das sich auf die Vorgänge der Beobachtung in der Kunst Koons bezieht. Durch die musikalische Vorgabe des Streichelns im 6-fachen Piano wandelt Huber dieses Objekt (das es bleibt) zusätzlich in ein Instrument um und bindet es so in die Komposition ein. Die Reflexionsebene wird durch das ironische Aushorchen des Objekts aus der bildenden Kunst einerseits noch weiter nach

oben geschraubt; die Beobachtung der Sicht Koons auf populäres und auf den Kunstbetrieb *durch* die Musik. Andererseits wird das Kitschobjekt durch das, was man mit Plüschtieren eben macht – streicheln - wieder in einem Bereich verortet, aus dem es ursprünglich kam – den Privatraum. Während Koons Kitschobjekte benutzt, weil er sich damit „ die größtmögliche Akzeptanz über die Elite hinaus erwartet“[13], setzt Huber die Einbrüche der Popkultur als Gegensätze zu seiner eigenen Musik ein.

Exkurs - Kunst und Musik

Die Bereiche der bildenden Kunst und der Musik sind nur begrenzt vergleichbar. Ein Komponist stellt kein Objekt im Sinne der Kunst her, die Partitur ist nicht das eigentliche Kunstwerk, bzw. wird sie als dieses bezeichnet (wie auf der Dokumenta XI geschehen), wandert das Objekt in den Bereich der bildenden Kunst oder - im Falle älterer Originalhandschriften – in den Bereich der Antiquität und müssen auch mit deren Kriterien gemessen werden. Nach ökonomischen Gesichtspunkten stellt der bildende Künstler Luxusartikel her, der Komponist produziert Dienstleistungen. Der Wert des Luxusartikels *Kunstwerk* ist gebunden an eine limitierte Auflage, die eine Preissteigerung der Wertanlage erst möglich macht. Musik hingegen muss prinzipiell verfügbar sein, die Dienstleistung ist vergänglich und damit nicht als Wertanlage verfügbar, sie muss immer wieder neu produziert/ ausgeführt werden. Dieser Umstand führt zu ganz unterschiedlichen Strategien der Kritik. Ein Kunstwerk, das Probleme des kapitalistischen Systems inhaltlich kritisiert, läuft Gefahr, den Konflikt zwischen Luxusartikel und Systemkritik in sich selbst auszutragen und durch die Kritik seine eigene Legitimation zu erwirken. Anders ausgedrückt, das schlechte Gewissen des wohlhabenden Käufers wird durch den Kauf eines systemkritischen Kunstwerks besänftigt. Durch die Existenz des Kunstwerks als Wertanlage wird die Systemkritik und damit das kritische Objekt selbst unglaubwürdig. Die Pop Art und die Konzeptkunst der 60er Jahre hat auf diesen Umstand vor allem mit Imitation der Kulturindustrie, ihrer Massenproduktion und der Werbung reagiert, um so die Einzigartigkeit des Objekts zu zerstören und auf die Problematik der Unmöglichkeit eines kritischen Kunstwerks hinzuweisen. Jeff Wall hat in seinem Aufsatz „Dan Grahams Kammerspiel“ bemerkt, dass bereits das Ready-made

> „mit seinen Rückzügen und seiner Mimikri das Abbild einer „absoluten Kritik“, einer vollkommenen Negierung der Kunstindustrie [ist]. Gleichzeitig ist es jedoch verwurzelt in der Gesinnung [des ausgehenden 19. Jahrhunderts], in einer aus dem Wohlstand hervorgebrachten Kritik des Wohlstands, und zwar insofern als die Ironie des Ready-made in seinem Gefühl für die Unerschütterlichkeit der Warenform über das gesellschaftliche und psychische Leben wurzelt. (...) Die berühmte Angst, der das Ready-made Ausdruck verleiht, wird erzeugt von einem flüchtigen Blick in eine Zukunft, die von der Ewigkeit der Ware, der endlosen Herschafft des erbärmlichen Objekts bestimmt wird.“[14]

Andy Warhol führte den Ansatz des Ready-Made weiter und übertrug dessen kritische Kraft auf das Bild: „Duchamp gelang es, das Ready-made als Objekt aus der herrschenden Tradition herauszulösen, doch erst Warhol behandelte das Bild in gleicher Weise."[15] Warhols fotokünstlerische Arbeiten setzen nicht mehr auf das einzigartige Können des Künstlers, auf das Handwerk, das ihn von der breiten Masse unterschiedet, sondern auf die reproduzierbare Ästhetik der Fotoapparate ganz im Sinne des Werbeslogans des Firma Kodak „Sie drücken auf den Knopf, wir tun den Rest"[16]. Es geht um eine Identifizierung mit der Masse. Handwerk war das Ideal der bürgerlichen Kunst, das es – im Sinne der historischen Avantgarde – zu durchbrechen galt. Warhol ersetzte nach Wall „die Definition des Künstlers als besonders befähigter Bildproduzent durch diejenige des Künstlers als Konsument von neuen bilderproduzierenden Apparaten."[17]
Auch wenn Huber mit den drei Künstlern Warhol, Duchamp und Koons den unsentimentalen Umgang mit Material teilt, so hat er doch die Technik der Mimikri, die bei allen drei Künstlern vorkommt, nicht übernommen. Er hat das Fremdbestimmte der Kulturindustrie nicht simuliert. Die Einbrüche popkultureller Ästhetik prallen in seinen Werken auch wieder zurück auf direkten Ausdruck. Huber geht es nach wie vor um „emotionale Reichweite". Er sagte einmal während einer Analysestunde in der Hochschule, es ginge nicht darum, Gefühle zu haben, sondern etwas über sie zu Wissen.

Umschlag ins Echte - Seifenoper OmU

Dass „das Echte" eine Rolle spielt, zeigt sich zum Beispiel in dem IV. Stück von „Seifenoper OmU" von 1998, über das Huber auch in seinem Aufsatz „Mund und Atem als Material und Sinn"[18] geschrieben hat. Es geht auch hier, wie der Titel zunächst suggeriert, um ein popkulturelles Phänomen, um den halbprivaten Raum des Fernsehens, genauer, um die massenwirksame, seichte Emotionalität, die durch Unterhaltungsserien in den privaten Raum getragen werden.

Das Stück ist in 12 betitelte Abschnitte unterteilt. Im Kommentar heißt es: „Untertitel, die verweisen, verweisen aufs Klangproduzieren, aufs empirisch hörbare, auf Formperspektiven, auf Anspielungen, auf Szenisches."[19] Selbstverständlich *ist* dieses Stück keine Seifenoper, es ist ein Kommentar zur Oberflächlichkeit der kulturindustriellen Massenproduktion. Das empirisch Hörbare ist entscheidend. Klänge bedeuten nichts mehr. Sie sollen höchstens noch einen schwachen Stereotyp einer Scheingefühlswelt hervorrufen. Huber benutzt dieses abgegriffene Material, die Seichtheit der Klänge, lässt sie aber auch wieder in Ernstes, in Einsames umschlagen. Vor allem werden durch Brüche die Klänge wieder neu ins Bewusstsein gerückt, werden entgegen der Funktion der meisten Soundtracks aufs Zuhören gelenkt.

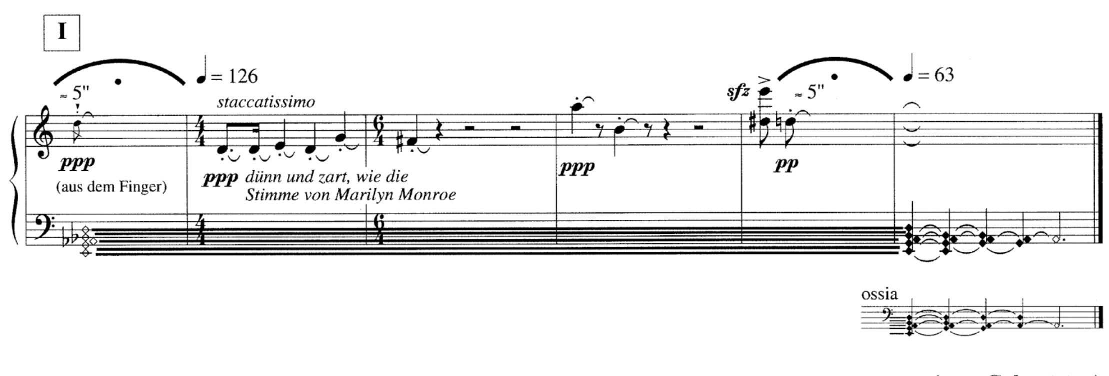
In dem IV. Stück namens „Die schönen Akkorde in Versform" gibt es eine Kette von zwölf Akkorden, die Huber selbst in seinem Aufsatz als „schon ziemlich abgegriffen"[20] bezeichnet. Diese Akkorde, die immer im gleichen Rhythmus gespielt werden, schlagen, nachdem sie zunächst in mehreren „Strophen" von einigen Musikern ablehnend belächelt, dann fast unhörbar gemacht werden und sich schließlich in der 3. „Strophe" durch 12 Crescendoformen „zu befreien versuchen" in der V. Szene in ein heftiges, rhythmisch synchrones Ein- und Ausatmen „in größter Anstrengung" um. Die Musiker sind in durch die mit „immer in größter Anstrengung"[21] bezeichneten Atemaktionen stark beansprucht. In dem Moment, wo sie während der Atemaktionen wieder zu ihren Instrumenten greifen müssen, schlägt ihr Spiel in eine neue Qualität um, die Huber mit „Menschenklangfarbe" bezeichnet hat. Die Erschöpfung des Spielers zeigt seine Physis ungeschützt und beeinflusst sein Spiel. In diesem Moment des ungeschützten Hervortretens der Person entsteht eine Ernsthaftigkeit, die Musik schlägt um, Huber schreibt, sie „leuchtet (...) Doch diese totale Echtheit des angestrengten, rhythmischen Atmens hat in ihrem Spektrum immer noch Anteile pseudodramatischer Keucher von Soapoperas."[22]
Auch hier bleibt die Musik distanziert, sie bleibt Beobachtung. Der beschriebene Vorgang scheint eher ein Versuchsaufbau zu sein, dessen Resultat Erschöpfung als Ausdruck des Echten ist. Der Ausdruck des Musikers *ist* echt und darum gerade nicht komponiert. Komponiert wurde das Hervorbrechen eines Ausdrucks durch körperliche Anstrengung. Wie sich diese genau beim Musiker einstellt, ob er Intonationsschwierigkeiten bekommt, oder einen leichteren Anschlag ist individuell verschieden. Diese Arbeit des Umschlagens der Betrachtung eines Zustandes in den Anderen, das überführen der – entfremdeten – Klänge in ihre Materialität, in das Hervorbrechen des Körperlichen, den Atem, ist auch eine Form der Dekonstruktion. „Atem und Anstrengung sind so das Werkzeug enharmonischer Blickrichtungs-Verwandlungen."[23]

Huber ist er nicht auf der Suche nach einem einheitlichen Klang, Brutalität kommt immer wieder ebenso zur Geltung, wie die nicht zu überhörende Plastikwelt der Kulturindustrie. Es geht in den Stücken um kein einheitliches Klangbild, es geht um Reichweite, um Entfernung von einem Ausgangspunkt. Das kann durchaus pädagogisch verstanden werden, wenn das Wort nicht zu schulmeisterlich brav genommen wird. Das Erfahren der Reichweite, die in einer Struktur steckt, die dialektische Bewegung, die einen emotionalen Allgemeinplatz in ein Besonderes verwandelt, kann und soll einen aufmerksamen Hörer verändern.

Anhand des letzten Beispiels soll gezeigt werden, wie Huber aus einfachem, populärem Material strukturellen Reichtum und emotionale Entfernung entwickelt.

Erweiterte Tonalität - Tongeschenke I

In dem ersten Stück der „Ton-Geschenke" aus dem Band „Pour les Enfants du Paradis" für Klavier plus[24] wird ein Gemeingut, das Lied „Happy Birthday" in den Mittelpunkt gesetzt.



(zum Geburtstag)

In Takt 2 werden die ersten sechs Töne von „Happy Birthday" im dreifachen Piano, staccatissimo und „dünn und zart, wie die Stimme von Marilyn Monroe" gespielt. Das Widersprechende der Spielanweisungen macht die innere Bewegung dieser Stelle (vor allem für den/ die Ausführenden) aus. Der Staccatissimo-Anschlag könnte zwar einen Zusammenhang mit der Kurzatmigkeit der lasziven Monroe-Version herstellen, nur ist das Tempo (Viertel = 126) hierfür deutlich zu hoch. Der punktierte Rhythmus erinnert eher an einen Marsch im Stile Eislers, oder an die fanfarenartige aufsteigende Quarte, die in Hubers Werken immer wieder auftaucht. Hinzu kommt die Einbettung in eine klangliche Konstruktion, die das Tonale der Melodie nicht verschwinden aber doch in weite Ferne rücken lässt:

Das Stück bekommt einen auskomponierten Hallraum durch das stumme Herunterdrücken der 5 Tasten E, G, As, B und d. Dieser bleibt das ganze Stück über liegen, „was Kinder so gerne haben."[25] Die Zahl 5 ist thematisch und strukturiert einen Grossteil der Anlage: Die Melodie hat eine Dauer von 5 Vierteln, gefolgt von 5 Vierteln Pause. Die 3 Takte der Melodie sind durch 2 jeweils 5 sekündige Fermaten (macht fünf Takte) eingerahmt, in denen jeweils das zweigestrichene d im dreifachen resp. zweifachen Piano angeschlagen wird. Zusammen mit den 3 d's in der Melodie wird das d ebenso 5x angeschlagen. Es gibt 5 verschiedene Dauern: Viertel, punktierte Achtel, Achtel und Vorschlag. Nach dem 2. Fermatentakt gibt es einen auskomponierten Ausschwingvorgang in 5 Stufen.

Die Melodie hat aber 6 Anschläge. Wird das einzige Intervall im Stück als Doppelanschlag gewertet (was durch seine herausragende Stellung legitim scheint), hat die „Umgebung" der Melodie ebenfalls 6 Anschläge. Man kann auch 6 Dauern zählen, wenn man die Töne a'' und h' als punktierte Viertel hört, was

durch die gleiche Artikulation aller Töne zumindest bei dem a'' zutrifft. Ebenso hat das ganze Stück insgesamt 6 Takte.

Dass die Tonhöhenbewegung der Melodie ebenso konstruktiv verarbeitet ist, zeigt sich in der Fortführung der intervallischen Pendelbewegung in den Takten 4 und 5. Vom fis' geht es hoch zum a'' von da hinab zum h'. Diese zwei Töne erweitern außerdem den 4-Tonraum d' – g' zu einer 6-tönigen Skala, pendelnd zwischen G-dur und D-dur (der entscheidende 7. Ton cis bzw. c wird ausgelassen).

Der Hallraum spricht noch eine andere Sprache. Nach dem sich das d zu Beginn als 3-facher Teilton (3. von G, 5. von B und 4. von D) eingeschwungen hat, bleibt auch die 2. Tonhöhe - das e - als 4. Teilton liegen, ebenso das g. das Fis resoniert kaum. Der Sforzatoanschlag mit den Tönen e und dis resoniert ebenfalls sehr stark, das nachschlagende d klingt noch nach, so dass der Kleincluster d bis e liegen bleibt, der durch den Filterprozess am Ende zum dis ausgedünnt wird.

Wir haben also eine 6-tönige, diatonische Skala auf der einen, einen Kleincluster auf der anderen Seite. Durch den Filterprozess zum Schluss ergibt sich außerdem die Tonhöhenbewegung d (zu Beginn) nach dis (letzter Ton).
Diese kurze Analyse zeigt, welche Reichweite in diesem kleinen Stück enthalten ist, wie weit wir uns von Tonalität entfernt haben und auf welche Weise die kurze Melodie in einen anderen Bereich verwandelt wird: In ein aufklärerisch, kämpferisches „Herzlichen Glückwunsch" mit Erinnerung an die erotisch aufgeladenen, strukturell verarbeiteten Glückwünsche Marilyn Monroes an den Präsidenten JFK als Ton-Geschenk.

Schluss

Die Musik von Huber fasst zusammen. Er findet Klänge und Strukturen, die gesellschaftliche Ereignisse bewusst machen und auf den Punkt bringen, so wie die Radikale Tonalitätskritik in dem Stück „Harakiri", wie den Klang der Esser im Publikum oder den Einbruch äußerer Klänge in „Rose Selavy" und „Music on Canvas". Vor allem nach dem Zusammenbruch des real-existierenden Sozialismus 1990 sind Hubers Stücke oft Reflexionen über Ausdrücke dieser neuen, existenzialistischen Situation, wie in „Eröffnung und Zertrümmerung", dem erwähnten Chorstück „Ach, das Erhabene" oder in Form einer Untersuchung des Nahbereichs in „Beds and Brackets". Viele Stücke sind auch in sich selbst noch einmal eingefaltet, sie fassen sich sozusagen selbst zusammen. Zum Ende des Chorstücks „Ach, das Erhabene" werden sämtliche vorgekommen Dauern vom Dirigenten abgetastet, in „Seifenoper OmU" werden am Ende des Teils XI alle vorgekommenen Schlagzeugklänge in 9 Sekunden angespielt, am Ende von „Eröffnung und Zertrümmerung" gibt es ein Abtasten aller Lautstärken auf einem Sinuston.

Das Zeichenhafte seiner Musik erlaubt Huber, auch fremde Klänge in seine Musik mit einzubeziehen, ohne dass sie an Stringenz verliert. Die Einbrüche des Populären sind Zusammenfassungen, Zeichen, die auf (verflachte) Emotionen weisen, aber auch auf die Enge einer Vorstellung von Musik und Raum. Die Einbrüche tasten den Bereich der Definition von Musik an. Die Kunst besteht darin, das Normale als Ausnahmefall zu präsentieren und damit ins Bewusstsein zu holen. Das schafft Huber durch eine Übercodierung vorgefundenen Materials, was – ganz dialektisch – auf sein Werk zurückstrahlt, teilweise grell und aggressiv, teilweise ironisch, nie sentimental, und – jenseits von Zynismus – auch nach dem Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus in der Utopie des aufgeklärten, durch Geist und bewusster Wahrnehmung freien Menschen.

---

[1] Bolz, Nobert: Die Konformisten des Andersseins. München 1999, S. 146.
[2] Ebd. S. 145f.
[3] Vgl. Hierzu auch die Auseinandersetzung um Harakiri in: Huber, Nicolaus A.: Durchleuchtungen. Texte zur Musik. Wiesbaden 2000, S. 387 – 401.
[4] Schläbitz, Norbert: Die Musik der Stille in Echtzeit oder: Computer = Sampler_Techno, in: KlangArt Kongreß 1995, hrsg. Von Enders, Bernd und Knolle, Niels, Osnabrück 1998, S. 29 – 48, hier: 41.
[5] Nicolaus A. Huber hat Mitte der Siebziger Jahre politische Revuen geschrieben, die zur Aufführung in Kneipen und Zelten gedacht waren.
[6] Huber, Nicolaus A.: ACH, DAS ERHABENE...(G. Benn) betäubte Fragmente, Partitur, Wiesbaden 1999.
[7] Ebd.
[8] Ebd.: „5 – 6 Personen (je nach Raumgröße auch mehr) ruhiges, ungerührtes KAUEN von Popcorn (Tortilla Chips oder ähnlichem) keine Nebengeräusche, nur Kau-Impulse der Bisse. DAS PUBLIKUM ASYMETRISCH UMRAHMEND SITZEN. Keine zu hellen Klangfarben! Impulsgeschwindigkeiten individuell verschieden ca. 72 -108 pro Kauimpuls."
[9] Beaudrilliard, Jean, nach: Huber, Nicolaus, A.: Durchleuchtungen. Texte zur Musik. Wiesbaden 2000, S. 280.
[10] Bolz, S. 147f.
[11] Zaunschirm, Thomas: Kunst als Sündenfall, Freiburg 1996, S. 66.
[12] „langsames, sanftes Streicheln des Plüschtieres (Tiger, Leopard, Löwe oder Gepard). Die Bewegung und die Hand sollen das „*pppppp*" sichtbar/ spürbar ausdrücken." Aus: Nicolaus A. Huber, Solo mit Koons Stück, Partitur, Wiesbaden 2000, Zeile 24.
[13] Zaunschirm, S. 71.
[14] Wall, Jeff: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Dresden 1997, S. 75.
[15] Wall, S. 422.
[16] Eastman, George, zit. nach: Wall, S. 425.
[17] Wall, S. 422.
[18] Huber, Nicolaus A.: Durchleuchtungen, S. 274 – 278.
[19] Ebd. S. 368.
[20] Ebd. S. 277.
[21] Ebd. S. 277.
[22] Ebd. S. 278.
[23] Ebd. S. 277.
[24] Huber, Nicolaus A.: Pour les Enfants du Paradis. Kurze Charakterstücke für Klavier Plus, Wiesbaden, 2004.
[25] Huber, Nicolaus A.: Durchleuchtungen S. 284.